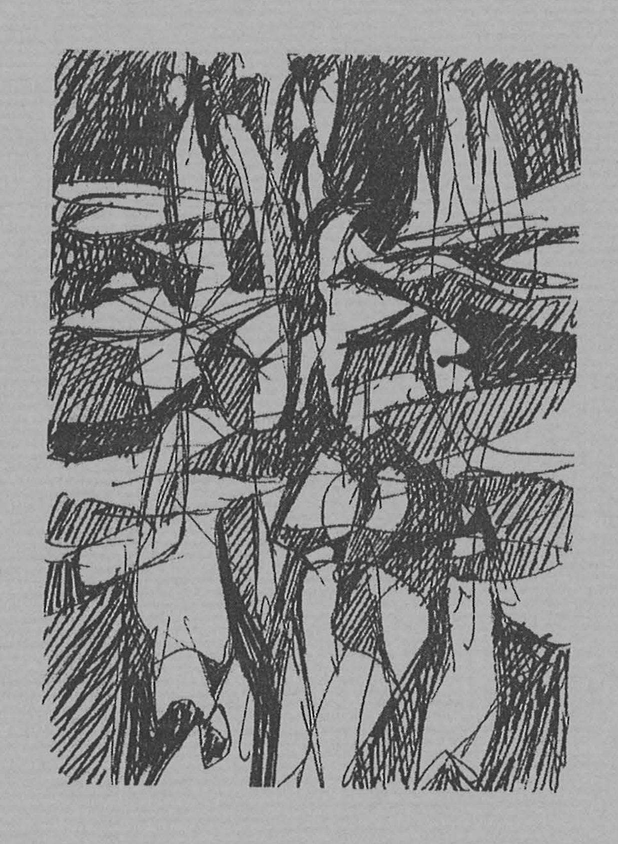
ENCUENTROS (I)

(ENERO 2001-MAYO 2001)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-08

ENCUENTROS (I)

(ENERO 2001-MAYO 2001)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-08

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

NUEVA NUMERACIÓN

5 Área
34 Autor
08 Ordinal de cuaderno (del autor)

Encuentros (I)
(Enero 2001-Mayo 2001)

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Laura Bejerano Iglesias
CUADERNO 164.01 / 5-34-08
ISBN: 84-9728-104-7(obra completa)
ISBN: 84-9728-105-5 (Encuentros I)
Depósito Legal: M-23853-2004

J. SEGUI

ENCUENTROS (1) (ENERO 2001/MAYO 2001)

ÍNDICE

MÉXICO 2001/2002
Enero 2001 hasta Mayo 2001
Encuentros y cartas (segunda versión. Junio de 2002)

1. Uxmal

Estaba sola. Vestía con refinamiento, de blanco, y se protegía con un amplio sombrero. Estaba allí, entre los árboles, al abrigo de sus sombras recortadas entre luces intensas. Los árboles murmuraban suavemente estimulados por la brisa y, a veces, permanecían en silencio atentos a lo que ella les leía. Porque aquella mujer impresionista, moteada por dispersas figuras de luz en el verde grisáceo del entorno, había ido hasta allá, como cada tarde, para leer sus poemas a los árboles de Uxmal. La veíamos enmarcada por la ventana de la cantina. Estaba sentada sobre una piedra, erguida, sosteniendo un cuaderno de notas en sus rodillas. Con la cabeza ligeramente inclinada, su mirada basculaba entre el cuaderno y los troncos de los árboles, mientras su mano derecha gesticulaba dibujando en el aire el envoltorio de sus sentimientos. Miraba los troncos contra el sol y leía con la familiaridad que producen los hábitos cotidianos. La escena era inequívoca, persistente, mientras que por los alrededores deambulaban turistas y guías, de paso entre las instalaciones de acceso y las ruinas. ¿Por qué aquella mujer en aquel lugar, leyendo entre aquellos árboles?
Leía hacia los árboles en aquel lugar sin tiempo, envuelta en sombras, mientras nosotros comentábamos perplejos la insólita escena.

2. Mérida

Desde que estuvimos en Brasil sé que los perros sufren y piensan. Quizás porque el sufrimiento es el arranque del pensar y la consecuencia inevitable de convivir con los hombres. Lo supe viéndolos esquivarme cuando tenían vergüenza de sus lacras y lo corroboré cuando leí "Vidas secas" de Graciliano Ramos.
Los perros de Mérida no muestran vergüenza, pero tienen pudor. Son más altivos que los brasileños y se mantienen distantes con miradas directas llenas de desconfianza. Los perros de Mérida son espejos que reflejan la conciencia desplazada del sufrimiento impreciso. Seres otros que nos miran desde nosotros.

3. Tule

El árbol de Tule es espectacular. Dicen que es milenario como los desiertos y los volcanes. Y lo han convertido en un emblema de la región y una atracción para el turismo. Es un ahuehuete -una sabina- que alcanza los 40 metros de altura, vinculado a un tronco fibroso e irregular de 50 metros de perímetro, que más que vegetal parece un soporte, de caprichosa configuración filamentosa, destinado a aguantar parte del firmamento. El tronco fibroso tiene entrantes y salientes, enormes ménsulas, profundas concavidades, extrañas floraciones leñosas y amplios recovecos que, a modo de contramoldes monumentales, permiten abrigar cualquier fantasía arquitectónica.
Cuentan que, con el estímulo del viento, el árbol murmura, canta, y, a veces, grita con estruendo, aunque ya nadie puede entender lo que viene a decir. Para conmemorar que en tiempos ignotos los hombres entendían el idioma de los árboles, los habitantes de Tule han construido un oratorio a su sombra. Al parecer ahora confían en que el árbol, en vez de hablar, escuche y sea capaz de recoger y trasladar las plegarias allá donde puedan ser atendidas. Quizás ya nadie sepa dialogar con el gigante pero, en su proximidad, el tiempo se paraliza y canta su despreocupado transcurso.

4. Juan Rulfo (Pedro Páramo). Envolturas

Era ese tiempo de canícula, cuando el aire de Agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias.

*

Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire. Todo parecía estar como en espera de algo.

*

Y que si yo escuchaba solamente el silencio era porque aún no estaba acostumbrado al silencio, tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces.

*

Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y el pan. Un pueblo que huele a miel derramada. (a conserva, a vida ahumada) (a frío ahumado).

*

... oí el grito. Me enderecé deprisa porque casi lo oí junto a mis orejas; pudo haber sido en la calle; pero yo lo oí aquí untado a las paredes de mi cuarto.

*

Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o abajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los talones.

*

Porque las palabras que había oído hasta entonces, entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban, se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños.

*

Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de Agosto. No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre.

*

5. Juan Rulfo (Pedro Páramo). Mundos

...mi madre ya murió
-Entonces esa fue la causa de que su voz se oyera tan débil....

*

...Se quedó sordo (...) era un gran platicador. Después ya no. Dejó de hablar. Decía que no tenía sentido ponerse a decir cosas que él no oía, que no le sonaban a nada, a las que no las encontraba ningún sabor.

*

... pero lo cierto es que él tenía otro oficio: el de "provocador". Era provocador de sueños. Eso es lo que era verdaderamente. Y a tu madre la enredó como lo hacía con muchas.

*

-¿Qué pasó?
-Lo que sucede es que no pude dar con ella. Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué; pero sé que Concla no existe. Fui más allá según mis cálculos y no encontré nada. Vengo a contártelo a ti, porque tú me comprendes. Si se lo dijera a los demás de Comala dirían que estoy loco...
-No. Loco no, Miguel... Debes estar muerto.

*

Hay aire y sol, hay nubes. Allá arriba un cielo azul y detrás de él tal vez haya canciones; tal vez mejores voces... Hay esperanza en suma. Hay esperanza para nosotros, contra nuestro pesar. Pero no para ti, Miguel Páramo, que has muerto sin perdón y no alcanzarás ninguna gracia.

*

Suspiraba mucho. Eso es malo. Cada suspiro es como un sorbo de vida del que uno se deshace. Y de pronto puede tronar el cielo. Cae la lluvia. Puede venir la primavera. Allá te acostumbrarás a los "derrepentes", mi hijo.

*

Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron... Allí donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida.

*

Cuando me senté a morir, ella me rogó que me levantara y que siguiera arrastrando la vida, como si esperara todavía algún milagro que me limpiara las culpas. Ni siquiera hice el intento. Aquí se acaba el camino –le dije- . Ya no me quedan fuerzas para más. Y abrí la boca para que se fuera. Y se fue. Sentí cuando [illegible]vó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón.

*

Allá de donde venimos ahora, al menos te entretenías mirando el nacimiento de las cosas: nubes y pájaros, el musgo, ¿te acu[illegible]das?. Aquí en cambio no sentirás sino ese olor amarillo y acedo que parece destilar por todas partes. Y es que este es un pueblo desdichado; untado todo de desdicha.

*

Este mundo, que lo aprieta a uno por todos lados, que va vaciando puñados de nuestro polvo aquí y allá, deshaciéndonos en pedazos como [illegible]ocara la tierra con nuestra sangre.

*

-¿Tú crees en el infierno, Justina?
-Sí, Susana. Y también en el cielo.
-Yo sólo creo en el infierno –dijo-. Y cerró los ojos.

*

6. Juan Rulfo (Pedro Páramo). Figuras de luz

Después volvieron a moverse mis pasos y mis ojos siguieron asomándose al agujero de las puertas.

*

Parecía que me hubiera estado esperando. Tenía todo dispuesto, según me dijo, haciendo que la siguiera por una larga serie de cuartos oscuros, al parecer desolados. Pero no; porque, en cuanto me acostumbré a la oscuridad y al delgado hilo de luz que nos seguía, vi crecer las sombras a ambos lados y sentí que íbamos caminando a través de un angosto pasillo abierto entre bultos.

*

Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todos los colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire.
Allí estaba su madre en el umbral de la puerta con una vela en la mano. Su sombra descorrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del techo la devolvían en pedazos, despedazada.

*

... y debajo de mis pies regueros de luz, una luz asperjada como si el suelo debajo de ella estuviera asperjado en lágrimas.

*

Había estrellas fugaces. Caían como si el cielo estuviera lloviznando lumbre. Entonces el cielo se adueñó de la noche. Sintió la envoltura de la noche cubriendo la tierra.
No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire.

*

El día desbarata las sombras. Las deshace. El cuarto donde estaba se sentía caliente con el calor de los cuerpos dormidos.

*

Por el techo abierto al cielo vi pasar parvadas de tordos, esos pájaros que vuelan al atardecer antes que la oscuridad les cierre los caminos.

*

Que alto era aquel hombre. Y su voz era dura. Seca como la tierra más seca. Y su figura era borrosa ¿o se hizo borrosa después? Como si entre ella y él se interpusiera la lluvia.

*

En el comienzo del amanecer, el día va dándose vuelta a pausas; casi se oyen los goznes de la tierra que giran enmohecidos; la vibración de esta tierra vieja que vuelca su oscuridad.

*

Los rayos de la línea filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna.

*

El sol se fue volteando sobre las cosas y les devolvió su forma.

7. **La Pitaya**

¿Cómo se puede entender que la colonización haya producido en México tal cantidad de edificios significativos, en especial conventos, iglesias y grandes estancias, con lo poco numerosos que fueron los colonizadores?

Danilo dijo que este hecho es la prueba de que la población nativa poseía hábitos constructivos bien asentados,lo que permitió la producción sin problemas de nuevos tipos de edificios.

8. Los asentamientos prehispánicos

Queridos amigos:
Nuestra admiración por los grandes asentamientos prehispánicos en Iberoamérica se debe a su entidad de imponentes artefactos, de grandiosas construcciones, que certifican ser el resultado de complejos sistemas de producción. Creo que en esto consiste la estupefacción y curiosidad que provocan en general. Por esto me resulta extraño que no haya en las Escuelas de Arquitectura grupos de estudio dedicados a documentar los procedimientos constructivos manifiestos y a analizar las operaciones técnicas inevitables (necesarias) para fabricar esos conjuntos.

Entiendo que, para la institución universitaria, sea importante el desciframiento simbólico de los elementos sígnicos reconocibles, pero me resulta extraño que no se atienda, sobre todo, a elaborar hipótesis técnico-realizativas, que llevarían a plantear búsquedas arqueológicas precisas para corroborar los instrumentos, los procedimientos, los medios, la organización del trabajo, la transmisión de conocimientos y los dispendios necesarias en cada caso, deducibles directamente de la rígida e inevitable lógica físico-técnica implícita en la mera construcción.

Parece una obviedad recordar, hoy, que la construcción es un constituyente antropológico-social del habitar, quizás su fundamento existencial más explicativo. Como señalar que la comprensión de las obras humanas se enraíza en el entendimiento de su genética realizativa. Después de la admiración emocionada que causan los descubrimientos arqueológicos, queda la tarea de describirlos y descifrarlos como formas formadas, como productos fabricados paso a paso, anticipados, planeados y erigidos por humanos, en el seno de sociedades organizadas.

Con este escrito quisiera estimularos en un ámbito de inquietud que a mí me conmueve. Tanto entre las piedras de El Tajín como en Uxmal, o en cualquier otro enclave, es inevitable preguntarse por las técnicas empleadas en la canalización del agua, por los procedimientos de explanación y extracción de materiales pétreos, por los métodos de nivelación de terrenos, por los sistemas de acarreo, por los trazados para replantear los basamentos y los edificios, por los sistemas ejecutorios de las cubriciones, por la organización de la talla de las piezas de piedra, por el control de sus formas repetitivas, por la ejecución de las cornisas bien niveladas, por la diversidad de las fábricas, por el control de las inclinaciones de algunos monumentos, etc., etc., ...

Posiblemente cada una de estas curiosidades permita inducir más de una hipótesis técnico-ejecutoria y, en consecuencia, varias tesis tentativas respecto a la organización económico-social de cada cultura examinada.

9. Una casa extraordinaria

Habíamos pateado su casa de abajo a arriba. En ese momento estábamos de pie, en medio de un cuarto que, una vez terminado, debía de servir como lugar de trabajo del anfitrión.
-¿Cómo te va en tu nueva casa?.
-Mira, yo soy una persona que se ensimisma con facilidad. Vivo obsesionado por mi música. Como siempre estoy en casa haciendo tareas cotidianas y trabajando, en ocasiones olvido lo que tengo que hacer, a donde tengo que ir. Me ha pasado toda la vida en todos los lugares donde he vivido. Desde que estoy en esta casa, eso ya no me ocurre. Cuando me ausento es ella la que me sacude, llevándome a donde debo de ir. Esta casa me lo indica todo. Me empuja suavemente. Me lleva. Y la angustia de mis indecisiones desaparece. Aquí siempre estoy donde tengo que estar.
-Podría ser que la casa, en vez de conducirte, invente las situaciones, fabrique tu voluntad.
-Podría ser, pero eso yo no lo noto. Sólo ocurre que mis deseos de hacer coinciden con lo que puedo o debo hacer en el lugar en que estoy en cada instante.

*

Más tarde pensé que había visitado la primera casa que insinúa y conduce. La primera casa que habla a su morador. Cuando se lo dije a Danilo, se sorprendió.

*

10. El arquitecto ciego

Cuenta Danilo que recibió la herencia de terminar una casa empezada por el arquitecto M. Parra. El encargo-heredad se produjo tras la muerte del maestro, por su expreso deseo, después de que visitara, estando ya ciego, la casa donde vive Danilo. Porque Parra se quedó ciego cuando todavía tenía cosas que hacer y, aún sin visión, nunca dejó de trabajar.

Por alguna razón, Parra quiso conocer la casa de Danilo. Y la exploró manoseándola, tocando todos sus elementos perimetrales interiores con extremada delicadeza, siguiendo diversas trayectorias que le hacían estirarse o agacharse y andar inclinado de acá para allá acariciando el suelo. Después de este examen, Parra quedó convencido de que aquello que había tocado poseía cualidades dignas de admiración. Más tarde, consecuente con este reconocimiento, señaló a Danilo como el arquitecto que podía terminar las obras que habrían de interrumpirse por causa de su muerte.

Parra, ya ciego, proyectaba modelando con sus manos sus propuestas, que luego dirigía indicativamente ayudado por las apreciaciones visuales que le relataba su mujer. Los proyectos de Parra ciego son maquetas y dibujos peculiares en los que las manos juegan el singular papel de exploradoras y determinadoras de los vacíos y sus envolventes. Al parecer las maquetas de Parra son cáscaras, cuencos vacíos resueltos con alambres y barro. Y los dibujos son gruesos trazos que determinan los límites de ciertas peculiares oquedades.

Hay que imaginar aquí las manos actuando, primero en la amplitud del aire o en la superficie cálida y extensa del papel, inventando movimientos que tantean contenidos virtuales, marcando huellas inverosímiles en el vacío. Hay que imaginar la repetición de esos movimientos hasta convertirse en esquemas estructurados, memorizables y a escala. Y luego, cabe imaginar las manos, transformadas en superfinalidad, delimitando los bordes donde han de ser albergados los esquemas vacíos alcanzados, haciendo otro tipo de movimientos, investidas ahora de tacto que acaricia la materia de la construcción.

El caso Parra, arquitecto al que se le cerraron los ojos, ilustra la transferencia a las manos de la facultad de ver y certifica la capacidad de la gesticulación movimental como herramienta para la configuración espacial.

11. A los tesinandos.

Queridos amigos aspirantes a doctores:
En nuestro diccionario una tesis es una proposición que se mantiene con razonamientos. Es un discurso escrito sobre algún objeto (objetivación) bien precisado. Por eso una tesis comienza por la identificación del objeto sobre el que se pretende disertar para, luego, con su trato comprensivo, encontrar tentativamente el contenido de la futura disertación. Como las tesis se hacen para ser defendidas en universidades, se supone que el objeto del discurso debe de ser una obra o una serie de obras, tópicos o conceptos, claramente aceptados como pertinentes en el ámbito académico al que se dirigirá el discurso que, a su vez, habrá de tener un sentido propositivo de interés en la comunidad receptiva. Esta condición se regula con el acuerdo y compromiso previo que el doctorando sella con su director.

Lo dicho es muy simple pero también muy genérico y se presta, a primera vista, a diversos tipos de lucubración.
Hay que decir ahora que una proposición que ha de mantenerse con razonamientos no tiene por qué ser un descubrimiento deslumbrante que haga avanzar la episteme del ámbito elegido a cotas inesperadas de innovación. Bastará con que la proposición sea concisa y coherente con los datos inherentes al objeto y a la metodología que se esté empleando para describirlo y ponerlo en crisis.
Por supuesto tampoco es preciso que la tesis sea capaz de resolver, de cara al futuro, los inconvenientes socio-productivos que una aplicación utópica de sus posiciones pudiera producir. Al contrario, un trabajo con pretensiones normativas (intención que se suele recoger en algunas primeras propuestas de tesis a desarrollar) tiende en general a ser anti-tético (por moralista o político), en la medida en que sustituirá razones por preceptos, comprensión por convicción (por prejuicio), persuasión por auto afirmación. Una tesis doctoral no es un proyecto profesional, ni un lamento melancólico.

Los objetos elementales de los discursos en arquitectura pueden ser: obras singulares o en conjuntos, personajes autores de obras; tópicos críticos al uso, o conceptualizaciones vinculadas con el universo arquitectónico. Claro que las obras de interés suelen pertenecer a la clase de las objetivaciones que son significativas en el ámbito universitario, porque están acompañadas de otras obras argumentales que las tratan como objetos de diversos discursos críticos, con lo que estos objetos abren sus ámbitos de objetividad hasta incluir en ellos la producción complementaria de estudios que los utilizan como desencadenantes reflexivos. Por ejemplo, no se puede ya argumentar nada sobre la obra de Barragán sin considerar adherida a ella toda la producción descriptiva y crítica que la pone de relieve, situándola en diversos contextos atencionales. Sin embargo, sí cabría disertar a partir de algún trabajo concreto que trate de esa obra con la intención de confrontarla críticamente, reexaminando la obra tratada en otro horizonte comprensivo (analítico).

Porque disertar no es más que explicar la comprensión que se ha alcanzado del objeto, después de haber tratado con él, entendiéndolo como resultado de un proceso productivo, más o menos oculto o desconocido, que se desvela parcialmente sometiéndolo a diversas situaciones analíticas (comparativas), organizadas y aplicadas metódicamente. Una tesis es una interpretación que se dirige a algún colectivo y, en esta medida, la explicación comprensiva en que consiste (la disertación), siempre estará matizada por el núcleo de interés que se supone suscitado en el grupo a que se destina

Creo que las buenas tesis doctorales no tienen nunca pretensiones deslumbradoras, ya que se reducen a ser honrados trabajos de descripción y examen de concretas obras, mesuradamente contextuadas. No es fácil hacer una buena descripción desprejuiciada de algo, que lo disponga para un fácil entendimiento de su proceso de formación. Esto ya es un logro interpretativo de primer rango. Si, por casualidad se alcanza, además, una convincente puesta en crisis del objeto, situándolo en un contexto inesperado, mejor que mejor. Pero esto es un plus que no conviene forzar.

Las tesis se hacen trabajando sin cesar, como se hace cualquier cosa. Disponiendo claramente las informaciones y datos de partida y tanteando sin pereza posturas explicativas y analíticas, dejándose llevar por la curiosidad, el ritmo y la profundidad precisativa (en busca de la verdad) que la propia tarea (la acción) genera, sin cerrarse a la posibilidad de acometer profundos cambios de rumbo si el propio trabajo lo aconseja.
La familiaridad del trabajar y comunicar lo que se ha hecho, conduce inevitablemente a los posicionamientos que permiten terminar con éxito estos empeños.
Ánimo.

12. De Tabasco

Aquel pequeño pueblo languidecía, eternamente sumido en el calor opresor, húmedo y pegajoso, del trópico. Los atardeceres respetaban el ritual sensorial que da paso al mundo de la noche: difuminando los perfiles de la naturaleza y los edificios; apagando los brillos de las cosas; llenándolo todo de oscuridad estimulante y liberadora. La penumbra apretaba la brisa y se dejaba atravesar por diversos olores, de flores, de humos, de guisos y de silencio profundo, acentuado por voces cruzadas, llamadas o ladridos. Además, la penumbra encendía entrecortadas figuras de luz que señalaban fuegos dispersos y huecos de abúlicas estancias. En este ambiente, la melodía entrecortada que procedía de la casa del viejo juez era entendida como un inevitable ingrediente de cada ocaso.

Un día, la música se dejó de oír y todos los habitantes lo notificaron. El atardecer había perdido uno de sus componentes cotidianos. Cuando alguien se atrevió a acercarse a la casa del magistrado a preguntar por la causa de aquel vacío, el ama de la hacienda se lamentó, explicando que su marido estaba muy enfermo porque se había tragado la aguja del gramófono que todos los anocheceres reproducía el único disco todavía en uso. Aquella ausencia cambiaba los ocasos, llenándolos sin remedio con la oquedad melancólica de la melodía silenciada.

Al cabo de algún tiempo, una noche de luna, los brillos asombrados, encendidos entre los perfiles oscuros de la vegetación, volvieron a colorearse. De repente, se podía oír la melodía de siempre. Cuando alguien se acercó a la vieja hacienda, la mujer del juez explicaba alborozada que su marido había sanado.

Esta historia, transcrita en la distancia, me la contó Alfonso Rodríguez Pulido un atardecer desapacible, en Xalapa, cuando acababa de llegar de la tierra donde tiene instalada su infancia.

13. Danilo Veras

Conocí a Danilo hace seis años, la primera vez que fui a Xalapa. Me lo presentaron como un singular arquitecto que construía él mismo sorprendentes edificios en los alrededores de la ciudad. Era un personaje simpático que rebosaba afecto y satisfacción. Había estudiado y trabajado en Guatemala y tenía acumulada una vasta experiencia profesional, después de haber intervenido en enormes promociones edificatorias. Ahora estaba en Veracruz iniciando una nueva aventura integral, sorprendente para los que practicamos el oficio en lugares totalmente reglamentados de formalidad burocrática, ya que Danilo no hacía planos, ni memorias, ni necesitaba licencias de obra. Estaba desarrollando un sistema constructivo peculiar basado en la producción de cáscaras diversas, conformadas por redondos y mallazos que, una vez recubiertos de un plástico mortero aplicable con las manos, le permitían hacer escaleras, muros calados y cubriciones con formas peculiares. Y además, las podía realizar empíricamente, probando de antemano su rigidez y estabilidad, a medida que se iban colocando los elementos metálicos conformadores. El sistema era directo, artesanal y muy fácil de comprender por los operarios que, en poco tiempo, estaban actuando en complicidad con el arquitecto/constructor.

Cuando yo conocí a Danilo, había realizado unas cuantas obras, para ciertos amigos, con ritmos económicos soportables y resultados espectaculares. Las obras no tenían planos convencionales y se mostraban como obras de un escultor de oquedades que, iba determinándolas, día a día, en el fragor decisorio de la ejecución. Con aquel sistema, completado por misteriosos tratamientos de impermeabilización y acabados interiores cerámicos, Danilo lograba cúpulas caladas inesperadas, sutiles nervios, ménsulas caprichosas o losas plegadas que servían de escaleras. Estas soluciones eran los elementos de un repertorio formal abierto a infinidad de posibilidades. La visión de aquellas obras me llevaba a preguntarme si era posible hacerlas sin ayuda de dibujos de algún tipo. Aunque las cubriciones, coronaciones y remates, fueran expresiones directas desencadenadas por la propia obra, los arranques necesitaban de anticipación y la anticipación era casi impensable sin dibujos. En aquella visita discutí con Danilo acerca de su inevitable dibujar, pero no logré nada.

La segunda vez que estuve con Danilo, habían pasado tres años (fue en 1998). Tenía más obras terminadas, algunas de gran brillantez, y seguía siendo un personaje jovial. Me parecía el arquitecto más feliz de cuantos había conocido. Nos veíamos después del trabajo, tomando copas, y él siempre actuaba como actúan los que han cumplido una tarea satisfactoria. Al final de aquel viaje, después de una visita a un complejo estrictamente armonizado con el medio ambiente (no recuerdo como se llamaba), Danilo me enseñó, por fin, una enorme cantidad de cuadernos llenos de dibujos de plantas, secciones, vistas y detalles, confesando que constituían su secreto laboratorio, aunque insistía en que su sistema no dejaba de apoyarse en las sugerencias directas que la obra, en obra, le proporcionaba.

Después de aquella visita escribí un artículo titulado "Danilo Veras, quizás el último arquitecto feliz", que se publicó en el número de Enero de la revista N.Y. Arts Magazine (New York, 1999). En aquel escrito explicaba el sistema constructivo inventado por el protagonista, alababa las cualidades de sus espacios integrados en el medio y vinculaba las obras con una actitud neoorganicista, inscrita en un sistema de producción preindustrial con materiales de actualidad.

La última vez que he hablado con Danilo ha sido hace unos días. Lo he encontrado como siempre, aunque, en este tiempo, su fama ha crecido hasta convertirle en una figura indispensable en los anales de la arquitectura mexicana. Esta vez no hemos discutido, pero me ha hecho vivir varios acontecimientos inesperados que me están sirviendo para volver a reflexionar sobre su figura y sus procedimientos proyectivos. Primero, visitamos una casa en ejecución que hablaba con su habitante. Luego, me contó su historia con el arquitecto ciego M. Parra. Después, me mostró sus últimas obras. Y, por fin, sin darme cuenta, me hizo asistir al espectáculo del movimiento de sus manos.

Efectivamente, estuvimos en una vivienda que indicaba a su ocupante lo que tenía que hacer. Eso es lo que el usuario contaba, ufano en su habitáculo recién estrenado. La situación era insólita y no daba pie más que a vivirla. La vivienda era interesante, con una planta baja insertada en una circulación lineal en espiral, alrededor de un espacio destinado a almacén (despensa, oficio y cuarto de ropa), con cierres que no llegaban al techo y una cúpula de luz cenital en su centro, en el centro de un techo que se mostraba continuo, abrazando todos los ámbitos de esa planta. El piso alto se desarrollaba alrededor de la cúpula de luz, con una circulación perimetral continua en la que se insertaban las particiones destinadas a dormitorios

y lugar de trabajo. La casa se coronaba con cúpulas abiertas al verde paisaje, orientadas para introducir la luz a los lugares de recogimiento. Cuando le expresé a Danilo mi estupefacción y le pregunté cómo había conseguido una casa parlante, me dijo que él había hablado muchísimo con el cliente y que también estaba sorprendido por aquellas manifestaciones.

El relato de la relación de Danilo con M. Parra, ya ciego, me dio una cierta clave adicional. Parra reconoció la arquitectura de Danilo palpándola, acariciándola con las manos y sintiendo sus ecos. Con esta inspección, Parra hizo de Danilo su heredero espiritual.
Esta era la confirmación de que la arquitectura de Danilo es táctil, para ser tocada, y está realizada artesanalmente, con las manos, como la alfarería. ¿Y si también, estuviera concebida para y por las manos?. ¿Con las manos?. Las manos, en el arte plástico y la artesanía, son una herramienta autónoma que marca las huellas de sus movimientos en la materia hasta transformarla en un envoltorio concentrado, cargado de significación presencial. ¿Porqué no iban a ser las manos un activo agente del pensamiento configural?

Los otros edificios que visitamos eran, una gran piscina cubierta y tres pequeños habitáculos (dos de nueva planta y una reforma). Los dos pequeños edificios de nueva planta los empecé a entender como juegos escultóricos en el ambiente verde de la Pitaya. Como land-art. Como pequeños hitos que evocan existencias paralelas. Como urnas destinadas a contener sueños en sus vacíos e intersticios. Sentí estas obras como maquetas que podían tener cualquier escala.

Todas estas apreciaciones empezaron a tener sentido cuando caí en la cuenta de que Danilo no deja nunca de mover sus manos, acompañando con gestos diversos todas sus manifestaciones y explicaciones. Sus manos cantan, acarician, cortan el espacio, se constituyen en elementos formales, y vibran, y se quedan quietas fabricando virtuales volúmenes, barreras, caminos, cuerpos.

Danilo habita un ámbito movimental especial en el que, además, concibe y proyecta su arquitectura. Una arquitectura radicalmente expuesta a la visualidad, pero difícilmente explicable desde las prácticas gráfico-geométricas visualistas convencionales. Danilo hace una arquitectura que se agita y habla cuando se cierran los ojos, cuando el cansancio de mirar sus inesperadas juegos de figuras de luz, hace que la mirada se suspenda en la desatención del ver, y el ambiente se transmute en densidad espacial sonora.

14. Xalapa

Estaba sentado en la mesa del centro del Seminario, en el lugar que ocupan generalmente los profesores (los maestros). Estaba allí, recogido, con las manos juntas debajo de la encimera, mirando fijamente un cuaderno que atraía toda su atención. Cuando llegamos y nos distribuimos a su alrededor, él llevaba ya tiempo preparado, esperando poder empezar su intervención. Su aspecto era inquietante, con su semblante serio, la tez muy pálida y su enjuto cuerpo erguido, apuntalado en torno a sus brazos, que estaban estirados hacia abajo, juntos desde los codos por la presión de sus piernas.

Cuando nos acomodábamos, hubo multitud de miradas cruzadas que transmitían, de extremo a extremo de la sala, una colectiva estupefacción. Sentados ya, aquella recogida figura sin mirada, pidió excusas y anunció que pretendía exponer su propuesta de tesis doctoral leyendo un texto que había preparado. Con el asentimiento general, comenzó a leer un escrito inusitado. Empezó resumiendo su vida en precisos trazos para, luego, hacer una semblanza de M. Proust con intensa brevedad.

Todos los escritos desplazan sus contenidos a lugares literarios específicos e inalcanzables y éste, acompañado por una potente voz que se oía desconectada de aquella figura, estaba abriendo una brillante brecha en aquel espacio. Habían transcurrido 20 ó 30 segundos de lectura cuando, de repente, aquella voz colmó el aula de una atmósfera de palabras que hasta los más atentos se resistían a entender emanadas de aquella figura difuminada. La voz vibraba en el recinto sin foco emisor, flotando en el creciente silencio que sacralizaba aquel imprevisto momento. Y la voz articulaba los fonemas en precisas y vibrantes frases que atraían sobre sí un asombro que se generalizaba. Contó su visita a los lugares evocados en la obra de Proust, su devoción por esta experiencia pretérita, y planteó el tema y el sentido de su trabajo retándome para que aceptara la dirección de esa tesis. Cuando terminó, parecía imposible restituir la atmósfera académica convencional en la que se suelen concluir estas sesiones críticas. La réplica fue un colectivo aplauso, una celebración entusiasta, después del inesperado viaje por una poetización impecable.

Luego, ya sin leer, nos comunicó que aquella respuesta del grupo le aproximaba a la felicidad, que guardaba como plenitud, vinculada a su evocada visita al mundo que ahora iba a retomar para su tesis. Se emocionó. Y todos nos emocionamos. Después nos despedimos sin poder articular ningún comentario.

15. Eliseo Castillo

Querido amigo:
He leído un par de veces el protocolo de investigación que estás proponiendo, sin dejar de pensar que me has elegido como tutor-director de tu trabajo.

Lo primero que se me ocurre decirte es que, en principio, estamos bastante alejados de enfoques y de referencias bibliográficas, con lo que el compromiso que supone establecer una relación director-tesinando, de momento, es más voluntarista que posible, ya que este pacto sólo puede basarse en la certeza de compartir un amplio conjunto de lecturas y de inquietudes intelectuales.

Mis visiones del proyectar, del dibujar, de enseñar a proyectar/dibujar y de la naturaleza del dibujo y del proyecto, las tengo publicadas y ampliamente referidas bibliográficamente. Por eso se me antoja imposible que en una carta te las pueda resumir. Sin embargo, y en razón a que no dudo en la resonancia recíproca de nuestras sensibilidades, quiero decirte varias cosas.

Para mí, proyectar es un componente existencial, un móvil genérico, que hay que ayudar a concienciar y que debe de ser matizado en el campo de la configuralidad constructivo-social (cultural) que sostiene la arquitectura.

Creo que a dibujar y a proyectar (con dibujos o con maquetas) se aprende proyectando, ejercitando las destrezas personales, en un ámbito colectivo donde se vea hacer, donde se hable de lo que se hace y donde se ejercite la tolerancia y el reconocimiento, frente a los tanteos inevitables por los que hay que pasar para proponer modificaciones en el mundo.

Lo más difícil en la enseñanza de la arquitectura es mostrarla como un arte que anticipa y produce objetos que envuelven a las personas y los grupos sociales, facilitando o entorpeciendo sus acciones cotidianas y sus celebraciones, al tiempo que alteran los contextos (ciudadanos o naturales), interponiendo presencias inevitables y provocando gastos energéticos costosos.

Entiendo que la arquitectura no representa nada, en el sentido de transcribir específicas realidades, sino que "presenta" ámbitos edificados que pueden, luego, entenderse como representantes (nunca representaciones) de los rituales sociales albergados. En consecuencia, proyectar arquitectura gráficamente tampoco es representar, sino determinar en plantas y secciones tanteos de lugares construibles para la acción ritualizada. Y se proyecta arquitectura contra otras arquitecturas, poniendo en ejercicio una especial perspicacia crítica frente a las situaciones rituales conocidas. No se puede proyectar si no es para cambiar el estado cotidiano de las cosas.

En este punto hay algo que querría proponer. Lo más difícil en el aprendizaje del proyectar es acrecentar la perspicacia frente a lo cotidiano. Y esto sólo puede hacerse imaginando acciones y situaciones nuevas, frente a las cuales lo cotidiano aparezca como insoportable. Lo cotidiano comportamental, situacional, constructivo y apariencial. Resquebrajar la cotidianidad sólo es posible saliéndose de ella, aprendiendo a extrañar lo habitual, imaginando ritualidades alternativas. Y esto conduce a una práctica ejercitativa que pasa por considerar situaciones extrañas, extrañadas, no convencionales, aunque inscritas en alguna realidad social conocida y familiar.. Una colección bien calibrada de estos ejercicios puede ir jalonando una práctica proyectiva de interés, sin necesidad de recurrir a ejercicios pseudo-metodológicamente programados, que son el recurso para poder calificar sin riesgo una destreza imposible de reducir a la resolución de problemas. Extrañar quiere decir sentir la novedad de alguna cosa que usamos, echando de menos la que es habitual (D.L.E.). Extrañar es ver con admiración, contemplar o sentir lo inhabitual, situarse fuera de lo cotidiano. Atravesar la barrera de lo consabido. Que lleva a advertir lo habitual en contraste con la extravagante novedad (que queda fuera del orden común del obrar).

Vista la extrañeza como categoría de las situaciones (temas) ejercitativas objeto de proyectos, puede llegar a confeccionarse una estructura que pondere las sucesivas extrañezas en una escala atencional tentativa.
Los programas de necesidades pueden ser extrañados fácilmente, pensando edificios para gentes con minusvalías físicas, o para gentes con otros hábitos rituales, o para personajes literarios más o menos especiales (p. ej. El que escribe a su arquitecto en el libro de V. Llosa. "Los cuadernos de D. Rigoberto",

etc). Las construcción puede ser extrañada proponiendo algún sistema constructivo cerrado. El medio ambiente, extremando las características climáticas. etc,. etc.

El tema de la ejercitación extrañada me parece un campo de interés para la teoría-pedagógica del proyectar.

Yo no puedo decirte lo que debes de hacer, aunque acabo de esbozarte un ámbito que creo interesante, que vislumbré con cierta claridad estando entre vosotros. Pero, al margen de esto, tienes que hacer lo que quieras hacer, aunque en esta aproximación nos distanciemos.

Recibe un cordial abrazo

16. San Cristóbal

He preguntado a varias personas por algunas direcciones y todos ellos, amablemente, me han indicado el trayecto, puntualizando los giros precisos para llegar a los destinos con las palabras "derecha" o "izquierda", al tiempo que reforzaban sus indicaciones señalando con la mano el lado contrario del que decían.
-No es que confundan la orientación, es que se ponen en tu lugar, te hacen las indicaciones desde tu propia posición, no desde la suya.
-¿Se desdoblan?
-Claro, te ven desde ti mismo, se sitúan en tu cuerpo gesticulando con el suyo.

*

Aquel pintor estaba instalado en la calle peatonal de San Cristóbal. Allí, arrodillado, fabricaba sus estampas a la vista de todos. Y todos, niños y mayores, nativos y extranjeros, le rodeaban curiosos y atentos. Las obras acabadas le rodeaban. Eran evocaciones fantásticas del cosmos, surreales y alegóricas, como fondos de alguna película galáctica. Las gentes del círculo no miraban esos iconos sino al personaje, que fabricaba sus cuadros extendiendo pinturas en una superficie satinada para, luego, con ayuda de espátulas, redistribuir las pastas de colores haciendo aparecer estrellas, astros, luces, y extraños símbolos. En un vacío del despliegue de láminas terminadas, había un recipiente con monedas que las gentes le dejaba.
En un descanso para estirar las piernas dijo: yo no vendo obras, vendo arte. Me dejó observar. Porque lo importante es mi acción. Vendo el espectáculo de mis actos pictóricos.
Me pareció fascinante.

*

17. Epílogo

La escritura queda fuera de la envolvente del mundo convencional. Fabrica otro entorno exterior, armado con las sutiles reglas de las apariciones que extrañan pero no alarman. Instituye una exterioridad verosímil, aunque inalcanzable desde la pornográfica experiencia fragmentada y violenta de lo cotidiano.

También los discursos se instituyen en un mundo diverso, conformado por sonidos, ademanes y presencias, que inventan estados en que las palabras resuenan como procedentes de razones y afectos que parecen cargados de la pasión añadida a las experiencias. En todos los casos, los discursos son ensayos tentativos que modifican los contenidos verbalizados de la interioridad.

Tanto si se escribe como si se habla, aquello de lo que se escribe (o se habla) forma, con y en la escritura (o con y en el hablar), una unidad de sentido memorable que, luego, al ser recuperada, altera la naturalidad de su núcleo desencadenante.

*

Los relatos anteriores son inventos de mi escritura, como mis intervenciones verbales son inventos de mi modo de expresión oral. Nada de lo que he escrito coincidirá con lo que escriban otros que también fueron testigos de las situaciones que relato.

Y aquí aparece mi reflexión epilogal. En este viaje con mis hijas he sentido y disfrutado de los inventos que ellas esbozaban de mi persona y de mis actos. He llegado a pensar que los padres somos los relatos inventados de nuestros hijos, como nuestras experiencias son el invento de nuestros escritos y discursos. Estamos en este mundo para fabricar enclaves en la pura exterioridad y para ser fabricados en las narraciones de los otros, siempre situadas a distancias siderales de nuestros propios autoinventos.

Posiblemente la continuidad social se base en que esos inventos de los ancestros, terribles o amables, resulten interesantes.

18. Enero/Febrero 2001

Borges plantea en el cuento "Funes, el memorioso" que una hipotética excelente memoria bloquearía la capacidad de pensar, que se basa en el vacío de los olvidos.

Memorizar lo que ha sido nuestra aventura vital supondría intentar asesinar el pensamiento.

La tesis es excitante pero para desarrollarla Borges necesita concebir la memoria/antipensamiento como un cinematógrafo exhaustivo e incansable que constantemente estuviera proyectando una larguísima película que absorbiera sin pausas la atención del pobre Funes.

¿Podría ser el pensamiento algo así?
Sería horrible y además excluyente para los ciegos, que sólo podrían pensar instalados en una acuciante actualidad informe y sin ningún pasado.

Parece más fácil entender los contenidos de la memoria como esquemas situacionales que fueran activados por afectos que iluminan los detalles de sus prolijos decorados.

Sin embargo es muy atractivo concebir el pensamiento como una forma del hastío, como una respuesta inconsciente al vació que se produce cuando desaparecen las pre - ocupaciones.

19. Febrero 2001

Ha salido el Sol. Todo luce más acentuado. El despacho está henchido de claridad, todo parece bien y sin embargo, mis palabras no atrapan mis sentimientos. Estoy instalado en el lugar idóneo para exteriorizar el barullo de frases que estos días me han espoleado sin lograr movilizarme, pero no logro que mis manos dibujen los signos idóneos capaces de encauzar el flujo de algún discurso.

20. M. Cuesta Abad."Nova Kivitas" (27-2-01)

José Manuel Cuesta Abad ("Nova Kivitas" en "Sileno nº 3") sostiene (en este artículo) que "lo que como símbolo representa Nueva York respecto de la nación, la patria o América, es justamente el hecho de que éstas son en tal ciudad irrepresentables, puesto que es precisamente el poder simbólico de su propio carácter lo que está negando".

En esta frase se desvelan varios curiosos pliegues. El primero reza que los símbolos representan. No simbolizan, representan, con lo que, o el símbolo o la representación adquieren dimensiones que equiparan ambos términos.

Luego se dice que lo que representa N.Y. es la irrepresentabilidad de la patria y América, en cuanto que relacionadas con la representación de arranque. Aquí se indica que hay nociones, conceptos (¿o imágenes?), irrepresentables en el ámbito (contexto) de otras representaciones.

Hay representaciones irrepresentables por mor de la naturaleza de las representaciones en donde se intentan incluir. Habrá que pensar que el fondo de una representación puede ser otra representación y que hay representaciones que, superpuestas, se anulan.

Por fin se dice que hay símbolos que niegan el poder simbólico de lo que se asocia como evocación al propio símbolo, es decir, que consisten en anular la presencia indudable de la función simbólica.

Todo un programa para acometer una reflexión indefinida pero central sobre la representación.

21. Proyecto y representación (28-8-2000) y (27-2-2001)

J. Seguí

En un reciente trabajo académico se identificaban proyecto y representación (ambos arquitectónicos) sin ningún tipo de matiz y se llegaba a declarar que la enseñanza del proyecto viene a ser una forma pedagógica de la enseñanza de la representación y viceversa.
De forma un tanto confusa pero contundente, la tesis establecía que se proyecta como se representa y se representa como se proyecta.

Confieso que la identificación me turbó durante un tiempo, hasta que, atando cabos de aquí y de allá, comprendí que es el fundamento (más o menos implícito) de muchas de las consideraciones que aparecen en escritos acerca del dibujo arquitectónico y de la mayoría de las convicciones que enmarcan silenciosamente la enseñanza del dibujo y el proyecto en casi todas las escuelas de arquitectura del orbe.

La turbación que sentí no se debió tanto a la posibilidad teórica de vincular las nociones de representación (central en la reflexión cognitiva) y proyecto (central en toda reflexión ética) sino al agobio que provoca el aplastamiento sin matiz de los dos conceptos, no dando lugar a tomar en consideración ninguna de las muchas observaciones y reflexiones acumuladas desde, digamos, finales del siglo pasado, acerca del dibujar y el proyectar, que, sin duda, romperían el dogmatismo reaccionario al que inevitablemente se llega cuando no se quieren revisar las posturas (y sus convicciones anejas) en que descansa sin problemas aparentes la rutina inconsciente de practicar un oficio y sentirse justificado.

Yo creía que algunas de las observaciones y reflexiones, casi siempre omitidas en estos posicionamientos, eran ineludibles desde alguna de sus formulaciones y que, además, bastantes de ellas eran inolvidables y conducían a consideraciones rigurosamente inevitables.

Me propongo ahora traer a estas líneas algunas de estas consideraciones con el propósito de recordar su contenido e indicar las posibles consecuencias de su inclusión en el contexto teórico y pedagógico del dibujo y el proyecto arquitectónicos.

*

J. A. Hale en la introducción de su libro "Building ideas "(N. York, 1999), citando a Marco Frascari (1991), acota: "Era tradicional la interpretación que sostenía que un dibujo arquitectónico es la representación gráfica de un edificio existente o futurible. La interpretación moderna y postmoderna entiende que los edificios son las representaciones de los dibujos que les preceden." Y usa esta indicación para remarcar la orientación de las nuevas inquietudes teóricas de la arquitectura fundadas en la distinción emergente entre pensamiento y acción, junto al colapso de las narrativas históricas.

Al margen del sentido de la acotación para el texto de Hale, lo importante es remarcar que en ella se está utilizando "representación" para indicar un proceso de descripción que se orienta desde un referente a su consignación posterior. En este sentido, si es la edificación la que consigna el proyecto, es absurdo pensar que el proyecto pueda ser una representación ¿Una representación de qué referente?. A no ser que se recurra a las ideas innatas o a la iluminación divina transfundida a la mente que operarían como referentes sublimes del proyecto que luego se edifica.

Si, junto con Argan, pensamos que hay proyectos que se realizan sin saber lo que se quiere lograr (sin una meta formal establecida) o sabiendo sólo lo que no se quiere hacer, (lo que se quiere evitar), es decir, si admitimos que hay proyectos (algunos o todos) que son fruto de la arbitrariedad del propio tantear configuraciones diversas, entonces no podemos simplificar los matices de tal proceder aplastándolos en los ecos de la mera representación, sistemáticamente vinculada con los estadios de eficiencia comunicativa (convencional) de las descripciones de las situaciones naturales en tanto designables con palabras.

Todo proyecto documentado queda manifiesto en argumentaciones y configuraciones que pueden ser entendidas como representaciones, aunque sea dudoso atribuir naturaleza representativa a algunas consignaciones de las empleadas como documentos indicativos y de control para la construcción .

Cabe señalar que los dibujos en planta y en sección, propios en la concepción de la arquitectura, han sido tradicionalmente separados de otros tipos de configuraciones gráficas hasta adquirir, para algunos autores, la naturaleza de símbolos "designativos de situaciones no puramente visuales", ya que tienen por objeto

tratar las delimitaciones y organizaciones que, una vez resueltas con ciertas técnicas constructivas, pueden determinar las amplitudes vacías que se disponen para albergar actividades sociales ritualizadas.

Cuando se dibuja una planta se está tanteando un hueco limitado por materia construida donde han de ser posibles los movimientos previstos en el destino de esa planta. Se está haciendo esto estrictamente y con vacilaciones pero no se está representando. Pérez Carabias ("Grafoaje y creatividad", 2000), apoyándose en la clásica distinción de Luquet referida al arte primitivo, llama a este tipo de designios "realismo intelectual" confrontándolos con otros que pertenecen al "realismo visual". En el realismo intelectual la configuración gráfica es la pura realidad y el que dibuja una planta, al hacerlo, la construye, la habita, la vive. No relata nada ni se refiere a ninguna exterioridad describible, sólo pone en obra su dinamicidad ritual y arquitectónica. Luego, la planta alcanzada puede entenderse como un sustituto de la realidad. No como un sustituto representante (representación), sino como otra realidad análoga (simulacro).

Con la sección ocurre lo mismo que con la planta. También opera así el alzado, formando la trilogía de configuraciones en que se basa la dinámica activo-reflexiva, consignativa y comprobatoria del proyectar arquitectura. Esta forma de entender y usar estas modalidades configurativas hunde sus raíces en la tradición histórica de donde destaca la diferenciación que se notifica en la carta de Rafael Sanzio y Baltarsare Gastiglione, dirigida en 1515, al Papa León X. "Y puesto que el modo de dibujar que más corresponde al arquitecto es diferente del pintor, diré cual me parece conveniente para entender todas las medidas y saber encontrar todos los miembros de los edificios sin error. Así pues, el dibujo de los edificios pertinente al arquitecto se divide en tres partes, de las cuales la primera es la planta, es decir, el dibujo plano. La segunda es la pared de fuera con sus ornamentos. La tercera es la pared de dentro, también con sus ornamentos.

*

En filosofía, el realismo es una opción frente a la cuestión de la existencia de los universales y el nombre de precisas posiciones adoptadas en teoría del conocimiento y/o en metafísica.. El sentido de la denominación "realismo intelectual", desplazado desde la filosofía a la antropología y a la semiología, viene a consistir en la asignación de las características de la objetividad a que alude la denominación "realismo conceptual" a la evidencia de realidad que se constata en la apreciación de ciertos signos en especiales circunstancias. Así, diremos que alguien entiende algo de un modo realista intelectual cuando lo aprecia como un concepto o concepción que es en sí mismo real. Un primitivo dibujando y, al tiempo, inventando, recreando, y conjurando al animal que está configurando.

*

Utilizando el punto de vista filosófico anotado, pensar que un proyecto arquitectónico puede ser una representación, que es tanto como decir que puede consistir en el desarrollo consignativo de una referencia ideal, equivaldría a entender la tarea profesional de los arquitectos desde presupuestos idealistas, desde una especie de realismo platónico radicalizado.

*

Hace unos días alguien sostenía que el concepto de representación abarca la totalidad de lo cognoscible y comunicable no dejando nada fuera de él, y recordaba que la condición básica para que algo sea interpretable es que pueda ser considerarlo como el resultado de un proceso representativo (descriptivo y consignativo).
Desde este enfoque, todo lo comprensible ha sido mediado, por lo que todo lo que nos rodea y es mencionable cabe en el marco de la representación.

Ahora bien si, todo lo formado adquiere el carácter de la representación el concepto pierde capacidad discriminatoria y hay que preguntarse si todos los procesos de formación o todas las consignaciones son semejantes. Desde esta angulación habría que subrayar las diferencias procesativas y productivos entre describir objetos existentes e inventar objetos que han de ser fabricados para que existan. Para entrar en esta disquisición parece pertinente situarse en el punto de vista de la acción o la praxiología.

Un proceso de descripción gráfica (de representación) puede entenderse motivado por el impulso o la necesidad de transcribir, en un medio, un objeto existente que actuará como referente del proceso y como condición de veracidad de la descripción. Además se apoyará en la puesta en obra de técnicas operativas convencionales adecuadas a la consignación en marcha. Y concluirá con un producto reconocible como una "figuración" del referente de partida.

Un proceso de proyecto, acometido y ejecutado gráficamente, sólo se entiende motivado por el deseo de cambiar objetivamente el medio ambiente. En general el deseo desencadenante de los proyectos, aún pudiendo ser técnica, social, o políticamente, conocido, suele ser confuso o desajustado configuralmente, lo

que obliga a pasar por fases de aproximación sucesivas donde se tantean, desde posiciones "realistas intelectuales", conformaciones alternativas (conocidas y recontextuadas, o aleatorias) sobre las que se proyectan los deseos y las condiciones desencadenantes del cambio que se pretende. El proceso se termina cuando no se puede rechazar críticamente el resultado

Si comparamos estos dos procedimientos activos, constatamos sus grandes diferencias de motivación, punto de arranque, objetivo y criterio valorativo, aunque en los estadios operativos intermedios (los configurativos) se empleen técnicas formativas de articulación similar aunque con contenidos semánticos muy dispares.

Cuando se representa algo gráficamente lo que no tiene duda es la entidad del referente aunque siempre sea un problema qué es lo que queremos describir de él. En esto la representación es también un proyecto ya que, para acometerla, hay que tantear y decidir un relato que englobe al referente, el momento, las propiedades a ser descritas y el sistema gráfico convencional en el que se va a efectuar la consignación.

Esta fase es inevitable en la representación (en cualquier comportamiento productivo que no sea meramente reproductivo) y, en ocasiones, es lo más importante (ver V. Hildebrandt), lo determinante aunque nunca llegue a suplantar la naturaleza descriptiva de los procesos representativos.

*

E. Tostrup ("Architecture and Rhetoric", Singapore, 1999) asegura que la figuración es una actividad psico-social que engloba el proceso de producción y el objeto producido, dando lugar a una confusión conceptual que favorece la virtualidad de aquello que ha configurado.

En este hecho fundamenta su estudio, en el que considera los dibujos de presentación en los concursos de arquitectura como figuraciones retóricas (arguméntales) que tratan de persuadir a los jueces de la adecuación de las soluciones presentadas en las diversas convocatorias.

Al margen del análisis pormenorizado y las categorizaciones que la autora emplea en su trabajo, hay que destacar aquí la gran inversión o simulacro que se produce en estos casos, ya que, partiendo de tanteos determinativos conceptivos, se utiliza el proyecto logrado como una "réplica", y la presentación final se acomete como una fase independiente del proyectar en la que hay que lograr que los documentos se entiendan como "réplicas" simplificadas de un ente onticamente inexistente aunque virtualmente definido.

En estos casos, como en los discursos verbales, lo importante es la verosimilitud, la posibilidad de que lo figurado pueda entenderse como una representación de la virtualidad que, una vez proyectada, se quiere vender como idealidad realizable.

*

Analizada la situación desde distintas angulaciones no creo que pueda quedar duda de que representar y proyectar, ni son nociones sinónimas ni comparten estructuras formativas ni significativas, aunque los proyectos arquitectónicos se documenten en configuraciones gráficas sometidas a convenciones representativas.

Sin embargo esta cuestión no zanja el problema de qué hay que enseñar en las escuelas para programar las mediaciones instrumentales y los hábitos necesarios de destreza (configurativa) gráfica para introducir al alumno en el oficio de arquitecto.

En primer lugar, sí parece obligado acometer la representación gráfica geométrica de objetos arquitectónicos como modalidad inevitable para el entendimiento convencional de las configuraciones espaciales. Sin embargo, este aprendizaje geométrico, técnico, no garantiza, se produzca como se produzca, que se pueda descubrir en él el posicionamiento significativo (o realista intelectual), definidor y tentativo, que es necesario asumir a la hora del proyectar.

En muchas escuelas esta discusión ni siquiera se plantea, fiando al trabajo continuado de proponer soluciones a temas de proyectos el descubrimiento inverbalizable del juego de lenguaje peculiar que se constituye al proyectar dibujando.

*

Acercarse al juego gráfico del proyectar desde el dibujo, utilizando modalidades no representativas, o representativas "realistas", que es lo que intentamos hacer nosotros desde hace años, no suele resultar justificable porque se entiende que esos modos gráficos son "artísticos" y poco rigurosos aunque se admita que en su práctica se desvelan y organizan hábitos operativos análogos (isomorfos) con los que hay que

desarrollar para proyectar. La gran dificultad de este acercamiento es que las modalidades gráficas empleadas, exploradas en sí mismas (al margen de su instrumentalidad), resultan "incalificables" con criterios convencionales "representativos" y fuerzan a sistemas de aprendizaje, relación y valoración, basados en compromisos éticos sobre actitudes que suponen enormes esfuerzos didácticos (con grandes costos energéticos).

Una cosa es hablar de los sistemas pedagógicos utilizados en las distintas universidades en razón a las tradiciones y las disponibilidades docentes y otra muy distinta es evitar las dificultades lógicas y éticas de las enseñanzas artísticas, aplastando los conceptos de representación y proyecto hasta banalizar sus naturalezas y eludir las tensiones de su comprometida docencia.

Referencias

Argán, J.Carlo. : "Proyecto y destino" U.C.V., Caracas, 1969.
Hale, Jonathan A. : "Building ideas. Introdution to Architectural theory" Wiley, West Sussex, 2000.
Pérez Carabias, Vicente. : "Grafoaje y creatividad" Guadalajara (México), 2000
Tostrup, Elisabeth. : "Architecture and Rhetory" Papadakis, Singapore, 1999.
Villanueva, Luis. : "Historia de la representación arquitectónica" (apuntes) UPC, 1999

22. Modelo universitario (Abril 2001)

Javier Seguí

La autoridad, según el Diccionario de la Real Academia, es el carácter representativo de una persona por su empleo, mérito o nacimiento. También es el crédito y fe que, por mérito y fama, se da a una persona en determinada materia. La autoridad es el carácter o crédito que una persona tiene en un cierto campo por que es causa de alguna obra realizada en ese campo. Por que es autor. Y autor deriva de "augere" que significa "aumentar", "hacer progresar", dar amplitud (Corominas/Pascual, Diccionario Crítico Etimológico....").

La autoridad, así, puede entenderse como un carácter y una cualidad inherente a las personas que generan espacios de significación, que proporcionan ámbitos donde es posible el progreso. Autorizar es otorgar, ser garante, avalar, dar confianza, reconocer, en suma, causar espacios de libertad.

*

Vinculado al entendimiento radicalizado de la autoría y la autoridad, aparece el autoritarismo que es un "sistema basado en la sumisión incondicional a la autoridad (o al principio de autoridad)" (Dicc. RAEL) En tales sistemas, la autoridad se entiende como pura derivación indiscutible de la capacidad de decisión de algún poder primario, que más que proporcionar libertad, la coarta, la anula, cerrando así la posibilidad de cuestionar el ámbito en el que se autoriza.

El autoritarismo viene a ser lo contrario a la autorización, y supone un estrechamiento de los ámbitos de libertad, una ruptura de la comunicación (de la tolerancia) colectiva.

Lo curioso es que una situación agobiada, estrecha, sin holguras (económicas, funcionales, etc) acaba generando en sus miembros actitudes autoritarias, que son las que permiten reducir la angustia momentánea de la acumulación de responsabilidades (apelando a un principio de autoridad) y que puede responder, en ocasiones, a la existencia de una estructura de poder intolerante, o sólo a una invención justificadora de la incompetencia.

*

Por democracia entendemos "la doctrina política favorable a que el pueblo intervenga en el gobierno" (Dicc. RAEL), ya que el propio término puede traducirse del griego por "gobierno popular" (Corominas op cit) Si la democracia es contraria a algo lo es al autoritarismo como sistema, sin implicar ningún conflicto con el concepto de autor/autoridad/autorización.

Las "democracias" han cambiado a lo largo de la historia pero hoy, para nosotros, la democracia (nuestra democracia) se basa, entre otras cosas, en la igualdad de todos ante las decisiones colectivas y la ley, la representatividad de las personas agrupadas alrededor de idearios políticos (partidos) y el diálogo tolerante y creativo de los partidos y la sociedad civil bajo el amparo de un reglamento referencial consensuado (la Constitución).

Si la democracia es el modelo de vida política (cívica y colectiva), es también el contenedor (referente) en el que incardinar la educación universitaria, destinada a formar ciudadanos especializados en modos reconocidos convencionales de conocimiento-acción con el objeto de que puedan integrarse creativamente en la sociedad productiva.

*

La educación es educarse y la formación se basa en la adquisición de conocimientos, hábitos (autodisciplina) y criterios, frente a la actividad profesional.

En esta tarea el docente juega el papel de informador pero, también y sobre todo, el de motivador, confidente y reforzador de los procedimientos (destrezas) profesionales.

Nadie aprende si no quiere aprender. El profesor no es un domador sino un semejante (un ciudadano entre otros) que juega el papel de mostrar a los discentes sus propias habilidades y saberes, respetando la libertad en un ambiente colectivo justo, plural y digno. El papel del profesor es el del autor que proporciona ámbitos comprensivos de adiestramiento.

La enseñanza universitaria sólo puede ser un proceso orientado por una programación competencial (dirigida a una profesionalización), que se basa en un pacto "éthico" (de valores y compromisos)

compartidos libremente por docentes y discentes. Sin este pacto (regla de juego) no habrá libertad, será imposible ejercitarse en la acción.

Un pacto pedagógico no puede ser autoritario ni intransitivo; ha de ser dialógico y consensual. La libertad se fomenta por el respeto a la equidad, la comprensión frente a las diferencias, y la falta de arbitrariedad en las decisiones inevitables.

*

El modelo.

1.- Los alumnos son sujetos a los que se dirige la organización universitaria. Son, por tanto, protagonistas y fundamento de la actividad y la inquietud del sistema, que debería de reflejar las condiciones de la vida cívica general.

Como colectivo al que se dirige el servicio (la educación) deben de gozar de todos los derechos constitucionales, entre los que hay que destacar el derecho a la expresión, a la opinión, a la libertad de creencias y decisiones, a la intimidad, y a ser reconocidos como individuos.

2.- Los profesores son, junto con los alumnos, el núcleo de la organización universitaria. Su actividad se basa en tres compromisos: con los alumnos, con los demás profesores (como núcleo societario básico) y con el conocimiento (como perfeccionamiento del saber personal y de grupo). Los profesores forman un colectivo igualitario que debe de exigir que se preserve la dignidad de sus pactos éticos con los alumnos y el derecho a tomar y defender sus decisiones colegiadas referidas a la elaboración y gestión de los conocimientos.

3.- Los cargos académicos en un grupo democrático son representantes del colectivo de profesores/alumnos y, como tales, son mandatarios de los acuerdos que se tomen colectivamente en libertad. También tienen como misión facilitar los acontecimientos educativos y comunicativos.

4.- La estructura administrativa debe de ser un sistema al servicio de la dinámica universitaria, situado dialógicamente entre la organización académica y la empresa patronal que, a su vez, puede facilitar o dificultar el esquema aquí esbozado.

*

La puesta en marcha de una organización viva y comprometida como ésta, requiere ciertas holguras que prevengan los brotes autoritarios producto de las reacciones defensivas de los involucrados (asalariados).

23. Informe sobre la tesis doctoral titulada "El dibujo en la formación de los arquitectos", de la que es autor: D. Esteban de Manuel Jerez

Francisco León argumentaba que la radicalización de la subjetividad como componente básico del pensamiento neoliberal (del mercado único) ha impuesto el abandono, desde hace años, de los esfuerzos post-escolásticos universitarios por construir discursos a partir de conceptos o posiciones consensuados previamente, por lo que es difícil hoy asistir a discusiones o intercambios colectivos que respeten normas terminológicas y/o metodológicas. Las discusiones académicas suelen consistir en reuniones psicodramáticas de las que sólo se puede esperar la emisión y captación "pática" de emociones e impulsos "heurísticos" tranquilizadores o estimulantes.

En este contexto la enseñanza se convierte en un hervidero de iniciativas personales difícilmente sistematizables, sobre todo en disciplinas basadas en epistimologías difusas y orientadas a la adquisición de destrezas operativas (hábitos)que facultan para el desempeño de profesiones multidisciplinares.

La arquitectura, que es uno de estos campos, está hoy encuadrada por la conciencia de la inexistencia de auténticas teorías que la puedan sostener como territorio "racional" con contenidos lógicos operativos. Lo mismo pasa con el dibujo. Y con el proyecto, disperso en miles de convicciones diversamente argumentadas de partes o situaciones reconocibles en el proyectar.

La cantidad de autores que están trabajando en estos campos desde perspectivas liminares, orientadas a toda clase de disciplinas involucradas, es tal que es difícil pensar que se puedan reunir estas reflexiones en algo contingente coherentemente estructurado.

Sin embargo, las diversas escuelas que operan por el mundo no paran de fabricar egresados que sostienen y transforman la arquitectura, a pesar de las grandes diferencias de puntos de vista y la inevitable dispersión y asistematicidad de los discursos subjetivos de los enseñantes.

En algunos trabajos nosotros mismos, como otros autores, hemos señalado este hecho que conduce a pensar que la naturaleza de la arquitectura y las peculiaridades de su enseñanza son más básicas y, al tiempo, más complejas que las reflexiones en que nos basamos tanto para ejercer como para "educar".

Por esto resulta curiosa una tesis pedagógica con un enunciado universal y con pretensiones "científico-sociales" que acomete el campo de partida del trabajo - la arquitectura, el proyecto y el dibujo arquitectónico - como un escenario empírico virginal y originario que puede acotarse con la acumulación ecléctica (y acrítica) de frases sacadas de sus contextos de ciertos autores invisibles en razón a su cercanía.

*

Yo me siento afectado por este trabajo que trata de cosas sobre las que vengo reflexionando y publicando desde 1974.

Me molesta en particular quedar reducido a 10 frases ocasionales y a la falsa adjudicación a mi autoría de la noción de "ideación".
Si esto se hace conmigo supongo que también se hará con los otros referentes justificadores del marco de la tesis.

*

En un trabajo bastante difundido argumentaba yo que la dificultad de nuestra práctica profesional es que resulta en gran parte inverbalizable (es inconsciente) y proponía que nuestra tarea, más fenomenológica que sistemática, debe de consistir en nombrar situaciones y operaciones, dividir las atenciones, evitar conceptualizaciones "turbias" (con raíces etimas mal conocidas) y deshacer las concentraciones míticas generalizadas en el simulacro que cubre hoy la realidad social.

*

Nuestro mundo "intelectual" está compuesto por un sinnúmero de metáforas prestigiadoras y justificadoras dirigidas a los consumidores de arquitectura, acompañadas por una selección ideológicamente prestigiada de imágenes gráficas y arquitectónicas que se suponen consagradas por una tradición que, al prestigiarlas, las incorpora como ejemplares (ejemplos) herméticos de autoridad.

En este escenario hay muchas opciones para construir discursos retóricos eficientes. Cabe incluso pensar que puede ser legítimo buscar una estructuración que quiera justificar estadísticamente lo que nosotros mismos creemos, aunque esta iniciativa suponga fabricar el objeto a la medida de la herramienta que debe

de confirmar nuestra labor docente, al margen de que esté realizada con pasión y, naturalmente, con ambición social.

*

Es difícil salir de simulacro de lo real, puede que sea imposible. Pero parece una ingenuidad ajustarse a él doblemente ya que la enseñanza es otro juego tratado también como simulacro de lo real, que instaura un cuadro referencial de prestigio y autoridad (en la que se incluyen dibujos, arquitecturas y temas de ejercitación) adaptado a la incompetencia de nuestros conocimientos.

*

El trabajo tiene la estructura de "los proyectos docentes" aunque, en esta ocasión, asesorado por varios tutores durante un período, seguramente penoso, de estudios esforzados.

Pero "los proyectos docentes" son posdoctorales, se hacen para alcanzar el empleo de profesor titular y consisten en explicar lo que uno es capaz de hacer en un determinado contexto (que es el que da significado a una tarea didáctica histórica) sin necesidad de refundan los planteamientos teóricos (o de práctica pedagógica) heredados.

Una tesis es otra cosa, un discurso académico sobre un objeto (objetividad más o menos problemática) definido por su entidad (de persona, de cosa, de concepto, etc). En nuestro campo, como la propia tesis demuestra, estamos ante una enorme colección de nociones y cosas problemáticas sobre las que se puede reflexionar (discurrir) como son: la naturaleza del dibujo y el dibujar; la inalcanzable entidad de la arquitectura; el fenómeno habitual de proyectar dibujando; la cultura del proyecto; el simulacro de la educación y su naturaleza; las características peculiares de la enseñanza de la arquitectura; etc.

Cada uno de estos temas es en sí un dominio complejo para una tesis útil que tratara de evitar la justificación tautológica forzada que atraviesa todo el trabajo. Por ejemplo todo el argumento de la tesis es posible al entender implícitamente que dibujar es representar (más o menos suelto), que la representación se puede categorizar, y que ciertas peculiaridades de la representación se pueden evaluar (comparar con un patrón). La otra identificación implícita es que proyectar es representar con lo que también el proyecto se puede categorizar (aunque sea empíricamente) y evaluar objetivamente.

*

Si esto fuera simplemente así para la enseñanza de la arquitectura, no haría falta más que utilizar ejercicios que se apoyaran en procedimientos de aprendizaje conductista (de refuerzo de la tarea con relación a un patrón).Para este objetivo sólo hacía falta identificar el tipo de tarea planteada para saber qué hacer y qué resultaría en una encuesta. Tampoco es suficiente "acotar" el campo de la enseñanza del dibujo como ámbito que permite y necesita la verbalización (metaforización) de sus tareas, ya que esto le pasa a todos los campos simbólicos.

*

Entiendo que el trabajo realizado ha sido grande, pues ha consistido en acotar el campo disciplinar del dibujo y la arquitectura, descubrir los enfoques y las técnicas al uso en la planificación educativa y destacar la eficacia de una línea pedagógica peculiar.

Yo dudo de la capacidad encuadradora (referencial) de este trabajo y de la eficiencia disciplinar a la que apunta, aunque haya encontrado el fundamento genérico de toda didáctica.

A pesar de esta duda, me inclino por recomendar la lectura del trabajo.

Madrid, a 27 de Marzo de 2001

Fdo. Javier Seguí de la Riva

24. Conversación con J.L. Esteban (3-4-01)

Parece que J.L. pretende con su trabajo resumir en un único documento todo lo que le interesa de la arquitectura, todo lo que le inquieta de la crítica social y todo lo que le puede estimular y reforzar en su búsqueda de singularidad profesional. J.L. aspira a preparar un manual de posicionamiento y formulación de acicates (heurísticas) que le den tiempo (o lugar) para afrontar la aventura profesional con alguna comodidad,
Busca un territorio que le permita encontrar un relativo alivio.

Ha acometido su tarea amparado en la gran capacidad movilizadora de la noción de "no lugar" cuando se abre a su vitalidad metafórica. Sentido poéticamente, el no lugar no sólo parece cubrir los ámbitos sociales sin carácter histórico del intercambio, por que también parece orientado a señalar la sensación de internamiento que tienen los artistas del espacio cuando sufren sus apasionadas fantasías transformadoras.

El no lugar es el emblema del extrañamiento, de la novedad, de la melancolía. Visto además positivamente (maniacamente), es el logotipo de la fantasía realizadora, del territorio imposible que estimula la conquista de una nueva ritualidad poética.

Con estos precedentes, las conversaciones con J.L suelen ser puras provocaciones que fuerzan inesperadas conexiones transversales entre diversos planos por los que pasan las distintas descripciones.

*

El otro día parecía nítido asociar lo siguiente: Si nos dejamos llevar por A. Cauquelín ("Aristóte, le Langage", Puf.,. París,1990), habremos de aceptar que la comunicación convencionalizada (el lenguaje, el grafismo, etc.) sólo es posible en el fenómeno preexistente que es la ciudad (la polis), donde las colectividades se reconocen compartiendo simbolizaciones y rituales fundadores de lo común.
En este sentido, la ciudad es la que aparece como fenómeno primario, como lugar común donde son posibles los ritos, los lenguajes y los mitos.

Si la ciudad preexiste, el "no lugar" es lo que no está comprendido en ella, el exterior, lo incomprensible, lo misterioso, lo incognoscible (ver J.L. Pardo "Las formas de la exterioridad").

Buscar el no lugar en la ciudad es querer advertir lo incongruente, lo que no es común, lo inadvertible o, quizás, querer ver la ciudad como lo contrario a lo que la ciudad representa en Aristóteles.

El no lugar es un indicio de nuestra extrañeza frente a la ciudad (toda ciudad) inalcanzable por "exterior" y "lejana", o un proceso que intenta adjudicar extrañeza a ciertos ámbitos o edificios decretando la proximidad de otros, aunque esos otros ni siquiera existan fisicamente (porque son quimeras, ficciones de un imaginario arqueológico vagamente memorado).

*

La ciudad, transformándose en no lugar, a medida que todas y cada una de sus partes y sus edificios se van convirtiendo en extraños, "invisibles", en exteriores, en espacialidad pura donde no caben ni los afectos ni las palabras.....
La ciudad, contexto de las convenciones y la convivencia, transmutada en ruido, en materia sin carácter, en cierta especie de nada.

*

Y la arquitectura..... un tic, un proceso anticipador impensable, una arbitraria forma que se edifica con la materia que es la ciudad. Una manía, una pasión, un oficio que se alimenta de impulsos configuradores peculiares que cada profesional ha de fabricar para sentirse instalado en su "mimesis", en el ritual que le da placer al tiempo que le estimula a incorporarse en la producción de artefactos que parecen tener sentido (social).

La arquitectura, un oficio radical donde no importa acertar con el significado de la realidad socializada si se posee un discurso peculiar, casi siempre absurdo, que permita encontrar la veta del estímulo y sirva de justificación a lo arbitrario realizable.

*

En este ámbito insólito de la química desencadenante de figuras, se encuadran las producciones mediáticas que acompañan la formación y el marketín de la arquitectura. Revistas y polémicas, relatos alucinados, desplazamientos significativos y escritos metafóricos, forman parte del opio diletante que se necesita para

persistir en el oficio. Lo curioso es que la mayor parte de estas producciones no tienen conciencia de jugar este papel, escondidas en razones de cualquier naturaleza aparentemente disciplinar.

Por esto no parece raro que alguien como J.L., y muchos otros, quieran entrar en el terreno directo de la provocación configural (heurística), entendida como acicate ineludible para persistir en el oficio de arquitecto.

La estimulación mimética arquitectónica se puede producir con imágenes, con sólo palabras, o con ambas formas expresivas. Con sólo palabras, el ejercicio se diferencia de los géneros convencionales de la crítica, la historia o la interpretación, para quedarse en la pura ejercitación metafórica, algo así como una poética, o literatura fantástica, comprometida con buscar figuras literarias agresivas o amables, capaces de movilizar la rabia y el ingenio iniciador de procesos arriesgados e inverosímiles, aunque altamente placenteros.

25. Parar el mundo (23-4-01)

Para Rosset la realidad es una barbaridad autónoma que acontece sus remilgos, sin más, en una constante transformación. Además, ese imponderable nos envuelve siguiendo una dinámica inagotable y trágica.

Partir de esta visión puede resultar arbitrario, aunque en ciertas situaciones de la vida la visión se impone como evidencia ineludible. Los casos límite individuales de esta constatación se presentan con la enfermedad física inesperada o con la depresión. Los casos límite sociales se hacen patentes cuando los conflictos entre grupos son incontrolables.

Pero el mundo, en otras circunstancias, aparece como un cosmos organizado. Si se reflexiona en estos estados resulta evidente que se alcanzan cuando los grupos son capaces de compartir colectivamente creencias y significados estabilizadores de la originaria dinamicidad.

Las sociedades y los individuos, para vivir con cierta holgura, tienen que parar la realidad, que viene a ser someterla a esquemas de razón que expliquen la inexorabilidad de los cambios y permitan, repartiendo las atenciones y las tareas de supervivencia colectiva, lapsos de tranquilidad personal.

La parada total nunca llega a ser absoluta, salvo en ciertas regiones disciplinares muy generalizadas y abstractas que requieren tiempos dilatados de ritualización y la anuencia interesada de grupos que compartan en afinidad los mitos y enfoques metódicos convenientes.

Cualquier persona instalada en un nicho social se beneficia en principio de la ralentización del mundo lograda por el grupo de referencia, pero tiene que contribuir con el colectivo a que la calma impuesta se mantenga haciendo el personal esfuerzo energético de proyectar sobre la realidad implicada en el grupo su personal comprensión estabilizadora y consoladora por medio de discernimientos, explicaciones y posturas comunicables por esquemas y proposiciones incluibles en el acervo histórico común.

La parada del mundo supone tenerlo sometido a convenciones, a modelos de funcionamiento, a usos reglados y a ciertos criterios de transformación, a los que se les da el estatuto de principios, para que el tiempo se retarde acomodándose a la energía que la mayoría puede administrar sin riesgo de bloqueo de la subsistencia.

*

Modos para el control.
Simplificaciones
- Ideología
- Los grupos (pertenencias)
- La división del trabajo
- Los escapes
  - meditación
  - budismo

Sobrepasamientos:
Stres
Ambición
Fundamentalismos
Fracasos

El mundo en cámara lenta
el arte
la panificación
las leyes de la historia

El mundo móvil dentro de un motor inmóvil

26. Desde Aristóteles. (5-5-01)

A partir de la Retórica (Los lugares comunes de los entimema) y la Ética Nicomaquea (Libro VI - 2 - Las virtudes intelectuales).

La discusión se centró en el entimema o silogismo abreviado. Se entendió el entimema como una estructura argumentativa relacionada con el silogismo en la medida en que se puede entender éste como la depuración lógica del primero o al entimema como la degradación o debilitación del silogismo aplicado en ámbitos que permiten varias opciones conceptuales y son susceptibles de diversas "razones persuasivas". Lo curioso es que Aristóteles, en esta parte de la Retórica, clasifica y denomina una larga colección de argumentaciones convictivas usando como referente último (modelo) el silogismo, como si el silogismo portarse en sí la forma de la persuasión.

Entimema, argumentación persuasiva en el ámbito de lo verosímil (Coquelin) que se produce, al menos, en 28 figuras, topos o lugares.
Lugares comunes, estereotipos, formas de argumentar, ámbitos de muchos ciudadanos. Lugares en el interior de otros lugares, lugares como situaciones envolventes conformadas ya, advenidas (ritualizadas, convencionalizadas).
Un lugar común (topos) es un ámbito de comunicación/comprensión, un molde representativo. Un no-lugar es lo contrario, un lugar no común sin lugar incomprensible, no representativo.

*

Los lugares del entimema, aislados empíricamente por Aristóteles son:
1.- Algo es bueno porque lo contrario es malo
2.- Lo justo no es bueno en todas las situaciones
3.- Si no es vergonzoso vender (para vosotros) tampoco será vergonzoso comprar (para nosotros).
4.- Si ni siquiera los dioses lo saben todo, menos aún los hombres.
5.- No prometáis cuando esperáis, para negar cuando lo tenéis.
6.- ¿Tú entonces no lo haces y yo sí tengo que hacerlo?
7.- Definición (que incluye o excluye)
8.- De cuantas maneras.
9.- División Todos los hombres comenten injusticias por tres razones y como por dos de ellas ha sido imposible, sólo queda la tercera.
10.- Inducción
11.- Juicio sobre un caso igual o semejante, o contrario
12.- Descomposición en partes
13.- Se aconseja o censura por las consecuencias.
14.- Para disuadir a propósito de dos cosas opuestas, se hace uso de las consecuencias.
15.- Deducción
16.- Unir casos análogos.
17.- Si sucede lo mismo desde dos principios es que son iguales.
18.- No siempre se elige lo mismo después, o antes, o en sentido inverso.
19.- Afirmar que aquello que podía ser la causa, es precisamente la causa
20.- Cuales son las razones que aconsejan y disuaden y por cuya causa se emprenden y se evitan los actos.
21.- Lo que está admitido que existe, aunque sea increíble, supuesto que no se admitirá si no existiese o no lo tuviéramos cerca.
22.- Examinar los términos contradictorios
23.- Declarar la causa del malentendido.
24.- Vinculación con la causa
25.- Hay maneras mejores
26.- Examinar actos opuestos (contrarios)
27.- Acusar o defenderse a partir de los errores del contrario.
28.- La vinculación con el nombre.

*

La lista anterior es curiosamente clasificatoria ya que los criterios no parecen estar categorizados. Parece una anotación empírica que puede depurarse en formas lógicas concisas.

*

En el ‹ieto de las virtudes intelectuales se hace una primera conceptualizadora extraña pero muy sugerent. Es una exhibición de curiosa y primaria categorización.

*

La acción ya verdad son regidas por: La sensación, el intelecto y el deseo.
La sensació no se vincula con la acción.
El principio a la acción es la elección (como fuente de movimiento y no de finalidad) y el de la elección es el deseo y la razón por causa de algo.

No hay elección sin intelecto, sin reflexión, sin disposición ética.
Lo que mueve es la reflexión por causa de algo.
La elección es deseo inteligente o inteligencia deseosa.

*

La acción aparece aquí como una motivación del deseo modulado por una causa. Pero es un ámbito con muchas opciones. Lo propio de la acción es la elección, la opción para lograr o disputar algo, y el de la opción es el deseo? Racionalización.

Curiosa forma de armar el dispositivo, aunque el deseo presuponga una anticipación imaginada (representada?) de un estado acotable racionalmente ...... o no, o sólo se refiera a opciones morales convencionalizadas conocidas por todos de antemano (?).

*

Las disposiciones por las que el alma posee la verdad cuando afirma o niega algo son cinco: La ciencia, el arte, la prudencia, la sabiduría y el intelecto.

Disposiciones, dispositivos de la verdad (la conformidad, la resonancia), dispositivos para cuadrar algo que puede ser verdadero (en el ámbito moral?). Modos de estar, formas de argumentar más amplias que el entinema, o las normas vistas de otro modo. Lugares comunes activos.

Estas disposiciones son diferentes de la suposición y la opinión, están por encima.....
Lo que es objeto de ciencia es necesario. (la ciencia ocurre frente a acontecimientos inevitables). Lo necesario es eterno y lo eterno indestructible y enseñable. La enseñabilidad es el otro rasgo de la ciencia. Su argumentalidad se basa en la inducción y el silogismo que son las estructuras evidentes insoslayables. (Los Analíticos).

*

Lo que puede ser de otras maneras es el arte, que contiene el objeto producido y la acción que lo produce.
La producción es un arte y un modo de ser racional para la producción.
El arte es el modo de ser de la producción.
Todo arte versa sobre la génesis y practicar arte es considerar cómo puede producirse algo que es susceptible de ser como de no ser y cuyo principio está en quién lo produce y no en lo producido.

El arte se refiere a la producción y no a la acción.
El arte ama al azar y el azar al arte.
Arte es un modo de ser productivo acompañado de razón verdadera, y la falta de arte un modo acompañado de razón falsa, referidos ambas a lo que puede ser de otra manera.

Llamamos prudentes a los que, para alcanzar algún bien, razonan adecuadamente, incluso en materias en las que no hay arte.
Nadie delibera sobre lo que no puede ser de otra manera, ni sobre lo que no es capaz de hacer.

La prudencia es un modo de ser racional verdadero y práctico respecto de lo que es bueno y malo para el hombre.

La acción bien hecha es ella misma el fin.
Faltan la sabiduría y el intelecto.

27. Ángel Gabilondo. (7-5-01)

Hablar, comunicarse, es conformar redes de amistades.
Leer es un hacer

Lamento no poder hacerme presente, escribió Blanchot a Ricoeur. (borrándose)
Borrar, difuminar, esfumar, no son exactamente morir.
Ceci n` est pas une pipe (Magritte, Foucault)
La anuencia es más contundente que la presencia.
De borrar habla Deleuze.
¿Se puede hablar del borrar?

Esfumación, desaparición de lo dicho en el seno de lo que se dice.
Lo esfumado (lo ausente, lo desactivado) es lo que se hurta de ser obra y, gracias a eso, se hace obra, lo que no se hace presente.

Los signos se dirigen a la naturaleza misma del significante, logé, logos. Legen une decir y hacer.

Pensar es el decir acerca de la realidad.
Escribir es abrir espacios donde el autor desaparece.
Obrar es expresar.
Yo escribo para perder mi rostro.
Escribir es encajar injerencias varias, insertar, injertar.... buscando una declaración.

*

La lectura.
La lectura (visión-audición...) supone un demorarse en las obras, un deambular por ellas... hasta que se produce un "de repente"...

Leer es permitir, resistir el texto, la obra.
El texto es lo que es decible (reiterable, remitente) y tiene materialidad (Ricoeur).
Texto, tejido, articulado.

La materialidad del texto es lo inapropiable.
Toda obra es una declaración final después de un deambular (conformada, completa).
Una obra, para ser obra, tiene que estar acabada, (completa), pero no terminada.
Una obra cristaliza cuando el autor no puede más, cuando alcanza el confín de sus posibilidades.

Es el acto de leer el que conforma la obra, a partir de su falta de terminación.
El autor es el primer lector de sus obras.
Leer es un acto de libertad donde se ha perdido el libre albedrío?.
Las obras de arte son declaraciones en las que alguien dice algo, pero eso que se dice pasa en otro.
La obra de arte se designa a sí misma, su significado es su significante.

*

La alusión evoca, hace injertos, insertos, no escritos.
Los injertos exigen cortar, incisar. Logos es corte, es estilo.
Los injertos necesitan cortes que se hacen con navajas (estiletes - estilos). Estilete - estilo - estímulo. Hacer una obra es saber cortar (decidir) y cortar es incidir limpiamente.

Hegel - digerir, superar... etc - leer, entender.
Cortar no supone tirar lo que sobre porque lo que queda siempre sobra (está de más).
Leer es leer lo ilegible, descifrar (Derrida). Leer no es encontrar sentidos dormidos, leer es descifrar la ilegibilidad que ocurre en la propia lectura. Leer es resistir. Leer es resistir la resistencia del texto. Es poner al texto en respuesta.

El autor subsiste en la obra, difuminado. La restancia es una marca que no se deja borrar.

*

Las obras no son visibles, son legibles, lo visible es algo nimio de la obra.
Sin leer no se llega a ver-
La secuencia es leer → oír → ver
Tener que ver con alguien es compartir lecturas.
Nunca se ve del todo una obra (ah, no me había fijado).
La educación es un adiestramiento del ver y del oír

Maná significa ¿qué es esto? Cómo es esto, qué cosa es esto.
Toda obra es maná, ilegible pero comestible (Louis Marín. La palabra comidad).
Hay que pasar las cosas por el cuerpo y por la boca. Saber - sabor..... hablamos (om, m, m)
La primera palabra preserva del silencio. La música provoca el silencio.

Leer, contemplar, interpretar.
Son reproducir el proceso creador de la obra. Vincular el logos con la fisis. Decir acerca del producir que es el producir que hace la obra. Insertar, encajar. No recortar. Montar procesos.
Mímesis es recreación de las condiciones de posibilidad de las obras. Esas condiciones son el venir de la obra a ser sí misma.

Las obras son siempre por-venir. Nunca están sobrevenidas, muertas.
La obra es siempre un fantasma, un espectro, una ficción.... (un hectoplasma)

Sócrates no escribió nada. Estilo - gráfica - con pálpitos - semen negro.
Gracias a lo no escrito por Sócrates, nace la escritura. Sócrates es la página en blanco. Sócrates, que muere para que podamos tener palabra...
La grafía tiene tres formas: **El ensayo, el aforismo y la carta** (de amor?)

El ensayo.
Ramoneda (El País 5-5-01)
-Ensayo es lo que no es poesía, novela ni tratado científico. El ensayo es una actitud.
Aparece por la boda del sujeto y la experiencia. La saturación de ficción y la presión científica llevan al ensayo (Bacon, "Ensayos morales"). Ensayo, prueba, tentativa (Montagne)
El ensayo es una actitud que hace vivir la vida como una experiencia, como un invento.

El aforismo.
Es un escribir punzante, un baño de agua fría. Algo que se basta, que está de más (ver Derrida "52 aforismos para un prólogo").
Es la indolencia
El aforismo siempre da en el blanco (en Sócrates, en la madre de Sócrates).
Toda la filosofía (el arte?) son cartas de amor dirigidas a los demás (a Sócrates) (ver Slauterdijk).

¿Leer es comprender?
¿Es lícito comprender?
El debate sobre los límites de la hermeneutica lo protagonizan Gadamer y Ricoeur en su encuentro de 1981, con la presencia de Derrida.
En esta ocasión se comprueba que hay horizontes racionales de encuentro pero que no se busca lo mismo.
Gadamer busca comprender, que es incluir, envolver.
Derrida no se deja comprender. El otro es "otro que yo" que no se deja recoger, que busca el altercado. Que hace obras hostiles, contrarias. Sostiene que leer es pelear, no contra mí, sino conmigo.

Hospes - huesped
hostis - enemigo
Hay un comprender que no sea envolver?
Hay libros que contienen avisos al lector (aperitivos) (Cervantes, Quevedo, Gracián) pero los libros también son objetos manipulables que sirven para varias cosas.
El libro - abanico - ala - etc. (Mallarmé)

J.J. Millás....... Leer.

Leer es resucitar la palabra.
Gracián reclamaba libros con márgenes desembarazados (amplios y blancos)
Estilizar la libertad.
La fachada - máscara - protección, envoltorio, portada, ritual de iniciación.
Todo libro encubre otro libro no escrito.
Comunicarse es hacer la red de lo común. Causar lo común.
Todo producir es un quebrar, dislocar, diferir.
El presente no es la actualidad
Hay que leer con agresividad, buscando antagonismos.
Hacer una sociedad de rivales en com-petición.
El texto es un pacto (página)
Un texto (una obra) es un pasaje, no una estancia.
Decir - producir - luchar.
Resolución
Rebeldía. Revuelta. Revelión (Camus)

El que habla bien es bello
El arte está en la vida porque es un modo de vida.
Lo diferente es lo común. La comunidad de indiferentes es el autismo. La comunidad de lo indiferente?
Tolerancia no es indiferencia.
La peor de las muertes es la servidumbre
Somos de palabra. La palabra es libertad y la libertad se contagia.

Representación, teatro (coro y coriceo) Barroco.
Todo, hoy, es una crítica a la representación.
La semejanza es relación en el pensamiento. La similitud es relación entre las cosas.
En una conversación la palabra deja de ser representación.
El otro es palabra y mirada.
La máscara es el propio rostro. Versión, con-versión, di-versión,. Per-versión.

Leer es vaciar... Leer provoca una neutralización de la expectativa y hace estallar el texto.
La pasividad mantiene el sentido activo.
De lo que no se puede hablar mejor es narrarlo (Eco)

Desactivar la subjetividad, convertirse. - (Paideia)
Hay que buscar la obra epidérmica absoluta que no tenga profundidad.
Que dé que hablar.
Lo indecible es lo que hace decir.
Gadamer se asocia a la voz, al habla.
Derrida se orienta a la escritura

Se esperan representaciones.
Se ve lo que el preconcepto determina

Optimismo sin esperanza.

28. José Luis Esteban. (23-5-01)

330 páginas de "santos". Ha organizado más de 600 imágenes gráficas en un cuidado volumen, sin más palabras que la indicación de procedencia de cada una.
Al principio del trabajo expresa su intención discursiva gráfica soportada en los emparejamientos de los iconos y en el orden de su aparición.
J.L. dice que estas imágenes son sus imágenes y que tiene más.

La primera impresión a partir de este volumen provisional (es un borrador fotocopiado) es el estupor. Sólo que, luego, al ir recorriendo sus concreciones, la extrañeza se torna en el placer de ir encontrando escenas y grafismos reconocibles sorprendentemente concatenados.

¿Está J.L. inventariando su imaginario gráfico-arquitectónico? Más que de imaginario, que para Bachelar tiene un sentido dinámico, fluido e informe, habría que hablar de imaginación, del conjunto de imágenes-fuerza, de las imágenes provocadoras. De las imágenes que estructuran la memoria artificial como sistema de lugares donde se alojan figuras patéticas.

J.L. reproduce y organiza las imágenes que le permiten sentirse vinculado a la arquitectura como persona que ha sido socializada en la Escuela, y que le facilitan la declaración restrictiva de su personalidad y, además, le estimulan como "formaciones" configuradas y como motivos para hablar, articulando peculiares discursos metafórico-propositivos.

*

Recordé a los constructivistas (Melnikov y Chernikov) intentando hacer el inventario de todas las "formas" volumétricas (contenedoras-experimentales) posibles. Y la clasificación sumarial de la enciclopedia china de Borges que sirve de arranque a Foucault

Lo que intenta J.L. no parece lo mismo, ya que no ensaya agotar ningún confín icónico, ninguna sistemática recolección de figuraciones. Tiene que ser otra cosa menos enciclopédica, más dinámica, más heurística y más acotadora.

*

Retomo el trabajo de J.L. dos días después. Hoy lo veo como el intento de acotación de un lugar. Como el ensayo definidor de un ámbito de interés, de conmoción. Esta delineando el "lugar" (gráfico-arquitectónico) de los "no lugares", las notas icónicas características del extrañamiento.

Me doy cuenta de que yo no hubiera necesitado para mi propia estimulación-referencia nada parecido. Al contrario, recuerdo el entusiasmo que me producía empezar los proyectos con la mente en blanco, después del ejercicio voluntario de evitar el recuerdo, de situarme contra la memoria icónica. Sin embargo también rememoro con facilidad la esquina de mi estudio donde almacenaba las revistas y libros que contenían ciertos "santos", especialmente confortantes por su carga provocadora.

A lo mejor es sólo esto lo que este trabajo supone, una forma unificada de almacenar las imágenes especiales.

Las imágenes coleccionadas, en una siguiente pasada, se presentan como fácilmente resonantes con significados arquitectónicos, con lo que también pueden verse como la agrupación empírica de iconos seleccionados por su facilidad de acompañar contenidos arquitectónicos críticos. Algo así como un testimonio histórico de una sensibilidad configurativa.

*

29. Una tela. (24-5-01)

Curso de dibujo avanzado. Un reducido grupo de alumnos, después de un primer período de ejercitación gráfica convencional (representaciones y expresiones informales ejecutadas con diversos rituales), se propone hacer una pintura colectiva grande, para lo cual deciden fabricar un lienzo apropiado uniendo con aguja e hilo los diversos trozos de tejidos que, entre todos, van reuniendo.

Sin más argumentación, ponen manos a la obra y, penosamente, extendiendo en el suelo las piezas a disposición, van cosiendo las juntas construyendo una pieza insólita, quizás desagradable, pero apta para recibir posteriores pinceladas o chorreones de pintura.

La tarea es tediosa, penosa, absurda, pero siguen en ella a pesar de las dificultades para convocar al trabajo al grupo comprometido.

La escena semanal de esta operación resulta chocante. Gentes sentadas encima de un vasto tapiz que va siendo consolidado con el trabajo de costura que esas gentes sentadas ejecutan entre conversaciones cruzadas y diversas. Desde la entrada elevada del aula, la situación recuerda la fabricación de velámenes marineros o la reparación colectiva de ciertas redes de pesca.

Al cabo del tiempo, después de un indefinido período de incesante costura, la tela exhibe unas dimensiones inesperadas. Empieza a ser enorme sin demasiadas razones.
El grupo busca un referente espacial que ajuste las medidas de la pieza y decide que su ancho coincida con el vano del patio central del pabellón del bar, para poder utilizarla a modo de un toldo decorado (pintado).

Para guardar el lienzo tienen que trabajar al unísono ya que las operaciones de pliegue requieren un ritual coordinado de esfuerzos sincrónicos muy precisos. Para preservar y trasladar la tela, una vez empaquetada, preparan una gran bolsa contenedora como las que portan los aparejos de los veleros.

Por fin, un día, cerca del final del curso, deciden dejar de añadir piezas y acabar el trabajo pintando el lienzo resultante para colocarlo en alguna parte de la Escuela. Y aquí es cuando se produce el gran desplazamiento de sentido que caracteriza la naturaleza poética de todo obrar artístico.

¿Pintar la tela?. La enorme pieza desplegada en el suelo del aula se niega a dejarse tratar como un simple soporte y se insinúa como materia de infinitas operaciones y símbolo central de atractivas narraciones (ficciones).
Un instante, una distracción, un "de repente", transmuta un lienzo en un talismán, un enorme trapo en un símbolo cósmico. Alguien apunta que los trabajos excedidos siempre acaban cumpliendo un destino imprevisto también excesivo.

La tela, ahora, puede entenderse como un manto indefinido capaz de cubrir todo el orbe.
La tela, a partir de ahora, es un gran espejo que refleja cualquier metáfora a partir de su naturaleza de velo-mar-himen-fantasma-tejido-envoltura-sábana-mortaja-cometa-vela.
Velo, vela, tejido modular, ectoplasma crepuscular, material de construcción, enmascaramiento.

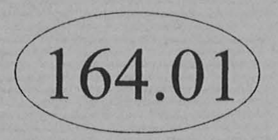
*

¿Qué ha pasado? ¿Y qué hacer ahora?
El grupo ejecutor de la enormidad se da cuenta de la transmutación en ciernes, anticipa el sinnúmero de operaciones diferentes de las previstas que la tela hace posibles, y siente el vértigo de la profundidad inesperada que su despreocupado trabajo convoca en ciertos momentos de entusiasmo.

No parece razonable que ocurra lo que ocurre y no parece fácil sacar partido formal de esta situación, en un centro docente en el que lo único valorable es la propuesta de algún artefacto duro, conciso, clasificable y referenciado. ¿Qué hacer a partir de aquí?. El grupo y su tela dejan el aula y salen al mundo. Viajan registrando en imágenes automáticas las incidencias y estados que crea este lienzo cuando se utiliza escuchando sus posibilidades simbólicas.

NOTAS

CUADERNO



CATÁLOGO Y PEDIDOS EN

http://www.aq.upm.es/of/jherrera

info@mairea-libros.com

